

Jorge Knijnik
University of Western Sydney

Teatro infantil, gênero e Direitos Humanos: um olhar crítico sobre as peças *Felizardo* e *O menino Teresa*

Resumo: A cultura infantil está cada vez mais permeada por um cotidiano generificado, isto é, a maior parte dos processos e produtos culturais possui conteúdos nos quais a questão de gênero é tratada, insistentemente, de forma binária e, conseqüentemente, excludente. O objetivo deste trabalho, assim, foi estudar o teatro infantil de Marcelo Romagnoli e da Banda Mirim, cujas peças possuem uma proposta de desmontar e questionar os estereótipos que dicotomizam a vida de meninos e meninas. Assistindo às encenações de *Felizardo* e de *O menino Teresa*, e analisando o conteúdo dos textos das peças, concluiu-se que as personagens propõem um modelo para meninas e meninos que está na contramão da cultura padronizada e oficial, estimulando novas relações sociais de gênero entre as crianças, contribuindo desse modo para a consecução dos "objetivos do milênio" propostos pela ONU e encampados pelo Brasil, sobretudo no que tange à igualdade entre os sexos.

Palavras-chave: teatro; infância; gênero; educação; Direitos Humanos.

Copyright © 2011 by Revista Estudos Feministas.

1 Um mundo dividido

*"Hoje eu acordei me sentindo tão bem, tão bem
Também pudera a minha vida tá tão boa,
Logo que acordo já me pego rindo à toa"*¹

¹ Todas as epígrafes deste texto foram retiradas das músicas da peça *Felizardo*, compostas em sua maior parte por Tata Fernandes, e também por Nô Stopa e Zeca Baleiro, e das músicas da peça *O menino Teresa*, compostas por Tata Fernandes e Marcelo Romagnoli. Os trechos das falas das personagens reproduzidos entre aspas neste artigo foram retirados conforme aparecem nos textos das peças escritas pelo

Não foi nenhuma novidade. "No mundo das rodas" era o mote de uma campanha promocional referente aos novos brindes que acompanham o principal e mais tradicional lanche infantil de uma das maiores redes de *fast food* do Brasil. Assim, a mensagem emitida por todo o material de divulgação dessa campanha – com cartazes coloridos nas lojas, *outdoors* nas ruas, propagandas na televisão –, e certamente também pelos brinquedos que seriam entregues aos que comessem aquele lanche, era

autor Marcelo Romagnoli, a quem agradeço pela generosidade com que tratou esta pesquisa, desde o início franqueando o acesso a quaisquer informações solicitadas. Expresso minha gratidão também aos atores da Banda Mirim, em particular a Claudia Missura, pela disponibilidade e atenção para com esta pesquisa. Este texto é uma versão crítica do trabalho "Muito além dos estereótipos: teatro, gênero e Direitos Humanos na cultura infantil", que foi um dos vencedores do IV Prêmio "Construindo a Igualdade de Gênero" (CNPq/Unifem).

muito clara e precisa: para as meninas, o mundo das rodas era o mesmo mundo de uma delicada boneca que aparecia no material de propaganda: andando sobre as rodas de patins, mas sempre elegante, magérrima, e vestida com cores rosas, como que transpirando delicadeza; já para os meninos, esse mundo tinha uma outra conotação, e as fotos, desenhos, todo o material iconográfico, e sobretudo o brinquedo ofertado naquela compra, tudo demonstrava poder e racionalidade: ao consumirem o referido lanche, eles ganhariam um carro "maquinado", "turbinado", com rodas altas, motor possante, cores berrantes com raios de fogo, representando toda a força e o poderio que só um menino pode ter.

Dessa forma, a rede de alimentos prontos cumpre um papel que assumiu há muito tempo, juntamente com diversos outros setores de nossa cultura: generificar cotidianamente as atividades, ações e sentimentos humanos, repartindo assim o mundo em dois campos nitidamente demarcados – o campo das meninas, no qual reinaria uma calma absoluta, uma passividade na construção de corpos e condutas vinculados à denominada *feminilidade almejada*,² e o campo dos meninos, de lado oposto e antagônico, no qual imperaria a violência, a brutalidade, na busca de atitudes corporais e mesmo de posicionamentos que denotariam o que o mesmo autor denomina de masculinidade *hegemônica*.

Assim, todo um sistema de construção generificada na cultura infantil tem sido erigido, no sentido da manutenção da ordem e do *status quo* na hierarquia de gênero na sociedade – demonstrando que as relações sociais de gênero também trazem em seu bojo complexas relações de poder.

Uma das principais teóricas do conceito de gênero³ é muito categórica ao falar da questão de poder aí imbricada, em sua já clássica definição daquilo que ela denomina de uma categoria essencial para se analisar a história:

o núcleo essencial da definição baseia-se na conexão integral entre duas proposições: o gênero é um elemento constitutivo das relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é uma primeira forma de significar relações de poder.⁴

Ou seja, por meio dessa definição de Scott, podemos afirmar que a produção de generificações as quais, de forma rígida e absolutamente binária, separam os mundos de meninos e meninas já é uma forma de poder, pois, enquanto retira e torna passíveis algumas, acabam por empoderar outros.

² Robert CONNELL, 2005.

³ Joan SCOTT, 1995, historiadora norte-americana.

⁴ SCOTT, 1995, p. 86.

Fica claro, portanto, que os diversos níveis da cultura vêm a cada dia operando mais dessa forma, talvez acreditando que a identidade humana pudesse ficar mais clara caso essa divisão binária e opositora fosse sempre claramente definida, a começar pelos corpos supostamente opostos de “machos” e “fêmeas”. No entanto, esse binarismo não consegue explicar, tampouco mascarar a existência de inúmeras identidades, e de diversos corpos que as exprimem, que apresentam variações e sutilezas demonstradas ao longo da história humana, entre os diversos agrupamentos sociais.

Contrapondo-se ao suposto binarismo entre os sexos, e consequentes concepções de gênero advindas do ideal de um corpo humano essencial e universal, diversos estudos feministas reiteraram a inexistência do corpo “universal”, sem estar contextualizado histórica e culturalmente.⁵ Essa autora em particular, ao discutir o conceito de gênero e sua suposta oposição ao conceito de sexo, propõe que é preciso ampliar essa conceitualização, olhando-se para o corpo não apenas como mero instrumento já dado pela natureza, e sobre o qual as inúmeras culturas dispõem os seus padrões de gênero. A autora demonstra que é necessário aprofundarem-se essas meras e limitadas anotações sobre os

⁵ Linda NICHOLSON, 2000.

estereótipos culturais de personalidade e comportamento, mas também as formas culturalmente variadas de se entender o corpo. [...] O que acontece é que as diferenças no sentido e na importância atribuídos ao corpo de fato existem. Estes tipos de diferença, por sua vez, afetam o sentido da distinção masculino/feminino. A consequência é que nunca temos um único conjunto de critérios constitutivos da 'identidade sexual'.⁶

⁶ NICHOLSON, 2000, p. 14-15.

Tendo essa concepção como base, a autora afirma que o próprio corpo é uma variável social, e não uma constante sobre a qual se constroem as diferenças – o corpo, e as distinções masculino/feminino já são mutáveis e se encontram historicamente em transformação. O corpo, para a autora, é um elemento potencialmente importante nas diferenciações masculino/feminino, mas estas são feitas de acordo com o pensamento e a cultura de cada sociedade, os quais são contextualizados, e portanto históricos, e não podem ser alvo de generalizações, sob o risco de se perderem suas riquezas específicas.

Mesmo assim, os operadores culturais se mantêm firmes na busca por enquadrar as identidades de gênero nos padrões binários preestabelecidos e genéricos. E nesse quadro de fortalecimento do binarismo na compreensão das identidades de gênero, certamente, a educação formal possui um papel essencial. Em profunda discussão sobre a

questão de gênero no Plano Nacional de Educação (sancionado pela Presidência da República em 2001), aponta-se que, apesar da diversidade (racial, social, de orientação sexual e de gênero) presente na escola, geralmente esta não está preparada, tampouco respeita essa diversidade, tendo práticas marcadas pela desigualdade. Para as autoras desse estudo,

A educação escolar, embora devesse educar para a cidadania e para a igualdade, tende a reproduzir valores e costumes dominantes da sociedade, na qual se expressam as discriminações, dentre elas as de gênero e de raça.⁷

⁷ Claudia VIANNA e Sandra UNBEHAUM, 2007, p. 124.

2 Gênero: educação e cultura unidas... para desunir

*"Eu gosto do que eu penso,
eu gosto do que eu faço,
às vezes não faço bem feito e me embaraço,
tropeço feio mas depois acerto o passo...
Laço de fita prá enfeitar o abraço"*

Assim, vê-se que na escola, instituição por excelência imbuída da transmissão da cultura acumulada pela comunidade, a própria expectativa sobre meninas e meninos é diferente... Espera-se que meninos baguncem e sejam irrequietos, e há todo um estranhamento quando isso não ocorre; no caso das meninas, ao contrário, a passividade e a submissão são bem esperadas e até premiadas – até hoje os professores se surpreendem quando meninas pequenas fazem coisas consideradas feitas para os meninos, como subir em árvores ou barrancos.

Em estudo sobre expectativas de docentes de Ensino Fundamental, relativas ao desempenho de meninos ou de meninas,⁸ a autora arguiu que as professoras, em sua maioria, esperam e constataam que os meninos a cada ano têm um resultado, um desempenho escolar pior do que aquele das meninas; curiosamente, porém, a pesquisadora notou que esse desempenho abaixo da média é uma espécie de profecia autorrealizada, pois nos garotos são apreciadas – e indiretamente estimuladas – atitudes e condutas que não ajudam, supostamente, a se ter boas notas, tais como cadernos sujos ou desorganizados, bagunça entre colegas, letra feia, pouca disponibilidade para a concentração; em relação às meninas, as professoras têm uma grande expectativa – e realmente recebem isso de volta, pois as crianças se ajustam a estas – em relação, por exemplo, à passividade, à menor assertividade que os meninos, à quietude corporal e à organização dos cadernos, bem limpos, desenhados, com flores e outras coisas que em

⁸ Marília CARVALHO, 2001.

um menino seriam prontamente identificadas depreciativamente como “frufu”. Com esses pequenos exemplos, é possível vislumbrar-se o quanto a escola participa dessa generificação absolutamente dicotômica e precoce das crianças.

⁹ Silvia ZANOLLA, 2007.

Mas certamente existem em nossa sociedade outros vetores que influenciam diretamente a construção de sujeitos sociais e, no caso infantil, a sua própria educação e construção de valores. Recentemente, um estudo⁹ sobre a formação de valores em crianças por meio de videogames descortinou o êxito da indústria cultural no mundo infantil. Outros elementos da cultura artística, por exemplo, tais como o cinema, a televisão, a indústria fonográfica, o circo, a literatura e o teatro, todos em seu forte veio dirigido ao público infantil, necessariamente passam valores e visões de identidade de gênero, muitos querendo a seu bel-prazer definir o que é e como devem se portar um menino, ou uma menina. Geralmente, essas produções, simbologias, emblemas, constroem corpos e condutas antagônicas, que reforçam as noções de gênero construídas ao longo dos séculos.

¹⁰ Peter STEARNS, 2007.

Isso foi claramente identificado em uma análise historiográfica sobre as relações de gênero em diversas culturas.¹⁰ Analisando o quanto a crescente globalização interferiria nos padrões de gênero, devido ao intenso fluxo de turistas por todas as partes do mundo, e também ao aumento do consumo de produtos culturais como filmes, o autor escreve que

[...] não há evidências de que os filmes e programas realmente desafiem os padrões básicos de gênero de forma intensa. [...] Ao contrário, pode-se afirmar que apenas exageram as implicações de padrões bastante convencionais. Assim, a cultura ocidental há muito vem insistindo que um dos papéis das mulheres é ser atraente: os filmes apenas realçam isso. A cultura há muito reforça o comportamento agressivo dos homens: os filmes apenas dão à agressão uma coleção de armas fora do comum e efeitos especiais.¹¹

¹¹ STEARNS, 2007, p. 63.

São poucas as produções, portanto, que se dirigem ao público em geral, e particularmente às crianças, nas quais se quebrem os velhos estereótipos do que seria “coisa de menina ou de menino” – e apresentem alternativas de “coisas de criança”, independentemente do seu sexo. Em um extenso trabalho sobre o teatro infantil paulista nos anos 1970, a autora identificou que “a estereotipia das personagens se manifesta também claramente no que diz respeito aos modelos sexuais presentes [...]. Os papéis sexuais são objeto de uma visão [...] deformada e preconceituosa”.¹²

¹² Maria Lucia PUPO, 1991, p. 113-116.

¹³ Patrice PAVIS, 1999, p. 369. Tradução minha, assim como nas demais citações em língua estrangeira.

¹⁴ Jack ZIPES, 2003, p. 12.

Internacionalmente, essas questões também são estudadas por pensadores do teatro infantil. Estereótipos no teatro são identificados por Pavis em diversas circunstâncias: situações repetidas *ad nauseum*, clichês verbais, gestos pouco criativos, cenários sem inspiração, e atores sem liberdade, marionetes de um diretor que faz com que os atores não tenham autonomia para se descolar de um modelo previamente apresentado e fixado.¹³

Zipes aponta que a maior parte das peças infantis é feita para proveito próprio dos próprios atores em si, ocultando as relações de poder – tais como de gênero ou de classe – que deveriam ser visíveis, não favorecendo dessa forma a possibilidade de pensamento crítico das crianças, uma vez que “os produtores acreditam que as crianças não podem pensar por si mesmas”.¹⁴

3 O rumo deste trabalho: o que, como e por que procedi desta forma

Em meio a muitos casos nos quais prepondera a estereotipia referente ao gênero, com relações de poder que reproduzem a hegemonia existente na sociedade, e que não levam as crianças a nenhuma reflexão, um caso se destaca, remando contra essa maré, e desafiando o estado atual da educação de gênero hierarquizante e dicotomizante. Esse operador cultural diferenciado é o escritor e diretor de teatro infantil Marcelo Romagnoli, cujas peças vêm sendo encenadas pelo grupo teatral Banda Mirim há alguns anos no circuito do Serviço Social do Comércio de São Paulo (SESC/SP).

Esses textos e essas peças, seja pela postura das personagens, pelos títulos das montagens ou mesmo pelas encenações, colocam por vezes implicitamente, em outras diretamente, as questões de gênero em pauta sobre os palcos do teatro voltado para as crianças. Sendo assim, proponho-me aqui a analisar e discutir criticamente como se desenvolvem as relações de gênero na infância no interior do teatro do autor e diretor Marcelo Romagnoli. Esta análise me permitiu discutir em que medida essa produção teatral vem apontando para outras formas de se relacionar com o mundo, em outros contextos em que meninas e meninos podem se desenvolver e se divertir livremente, sem os constrangimentos gerados por uma ordem rígida de gênero.

Neste trabalho, mais especificamente, investigo duas das peças do autor e do grupo, quais sejam, as montagens intituladas *Felizardo* e *O menino Teresa*.

Essas peças, em especial, ao apresentarem e transformarem estereótipos de gênero sobre o palco, poderiam ser consideradas revolucionárias e contestadoras

¹⁵Os oito objetivos do milênio são, em resumo: erradicar a extrema pobreza e a fome; atingir o ensino básico universal; igualdade entre os sexos; redução da mortalidade infantil; melhoria da saúde materna; combater o HIV/AIDS e outras doenças; garantir a sustentabilidade ambiental; estabelecer parcerias mundiais para o desenvolvimento.

do *status quo* no que tange às relações sociais de gênero na infância e, por conseguinte, na sociedade como um todo? Pensando mais amplamente, esse universo teatral poderia se integrar ao esforço mundial conhecido como “Projeto do Milênio”, coordenado pela Organização das Nações Unidas (ONU) e encampado por todos os 191 países membros dessa organização? Esse Projeto, como se sabe, traçou, em 2002, os *oito objetivos do milênio*¹⁵ – que deverão ser cumpridos pelos signatários do projeto até o ano de 2015 –, dentre os quais se encontra aquele de “promover a igualdade entre os sexos e a autonomia das mulheres”. Assim, por movimentar o ideário infantil a pensar e vibrar com várias questões de gênero apontadas em seus textos, o teatro de Marcelo Romagnoli poderia ser um instrumento útil na consecução desses objetivos da ONU?

Com essas questões em mente, fui a campo observar e refletir criticamente sobre o teatro de Marcelo Romagnoli e a Banda Mirim.

Tal análise crítica seguiu os seguintes passos metodológicos: inicialmente, assisti quatro vezes a cada um dos espetáculos, fazendo anotações e conversando informalmente com os atores, ao final das encenações, observando as reações do público, sobretudo o infantil que frequenta essas peças; posteriormente, entrei em contato com o diretor, o qual foi entrevistado eletronicamente e também me cedeu os textos de cada peça, na íntegra, que foram lidos e analisados sob a ótica da literatura a respeito da construção social das relações de gênero; também escutei diversas vezes o CD com a apresentação completa de *Felizardo*, bem como estudei o *Livro do menino Teresa*, diário da personagem, e que era distribuído ao público antes do início da peça; por fim, entrevistei a atriz que faz a protagonista de ambas as peças, Claudia Missura. Com esse quadro metodológico, e com essa ampla coleta de dados e reunião de material de pesquisa referente ao assunto, pude obter uma visão completa dos trabalhos e do teatro que objetivei analisar.

A comunicação teatral possui uma força única, que provém de sua diferenciação em face dos outros tipos de linguagem.¹⁶ A linguagem cênica, enquanto um sistema simbólico próprio, munido de códigos diferenciados daqueles amplamente empregados no cotidiano, pode ampliar o modo de ver e interpretar o mundo de quem aprende a usufruir dessa linguagem. Segundo as autoras, essa rica experiência de sentar no escuro de um auditório, e ver aquelas personagens, fantasiadas e maquiadas, passando em carne e osso perto de nossos olhos e corpos, pode ser transformadora do modo inclusive de ser e estar no mundo.

¹⁶Mirian Celeste MARTINS, Gisa PICOSQUE e Maria Terezinha GUERRA, 1998.

¹⁷ Os ingressos variam da gratuidade para comerciários, até no máximo R\$ 5,00 (cinco reais) para o público em geral.

¹⁸ Shifra SCHONMANN, 2005, p. 31.

¹⁹ As Convenções, no quadro do movimento internacional dos Direitos Humanos, são instrumentos que pretendem dar respostas a questões particulares de privação de direitos, como a violência contra a criança, a discriminação racial e da mulher, entre outras (Flavia PIOVESAN, 2003). Foi com o avanço do entendimento de que as mulheres necessitavam mundialmente serem enxergadas em suas especificidades e peculiaridades, que em 1979 as Nações Unidas aprovaram a Convenção pela Eliminação de Todas as Formas de Discriminação Contra a Mulher, a qual foi ratificada pelo Brasil em 1984 – CEDAW é sua sigla em inglês. Segundo PIOVESAN, 2003, a CEDAW se assenta no duplo objetivo de eliminar a discriminação e assegurar a igualdade.

²⁰ CEDAW, 2002, p. 139.

²¹ VIANNA e UNBEHAUM, 2006.

²² *Felizardo* estreou em novembro de 2004 em São Paulo, tendo realizado até o momento (junho/2008) aproximadamente 160 apresentações, em diversas unidades do SESC, bem como no Auditório Ibirapuera e em cidades do interior de São Paulo, como Santos, Ribeirão Preto, entre outras; no ano de 2006, teve uma grande temporada de sucesso, ficando em cartaz quatro meses seguidos no Sesc Belenzinho, sempre com casa cheia, segundo o diretor; a peça foi agraciada com o prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) na qualidade de melhor musical infantil de 2005; no mesmo ano, ganhou o prêmio Coca-Cola FEMSA na categoria trilha sonora de teatro infantil.

²³ Apesar do epíteto “Banda”, este é o nome de um grupo teatral e artístico.

Peças como as de Marcelo Romagnoli, que percorrem o circuito do SESC/SP, a preços populares,¹⁷ vêm sendo assistidas por centenas de crianças, e vêm arrebatando importantes prêmios no cenário do teatro nacional. Escolas organizam excursões para assistir a essas apresentações, as quais, contudo, longe de se autorrotularem como educativas, apresentam aquilo que Schonmann acredita ser fundamental para o teatro voltado ao público infantil, ou seja, o equilíbrio entre suas funções instrumentais (educativas) e sua qualidade artística e estética.¹⁸ Criticar essas peças, e apresentar aquilo que elas trazem de conteúdo significativo para a educação, pode ser um jeito de promover ações culturais que, de uma maneira interessante, lúdica, não estereotipada – logo, atraentes para o público infantil, inclusive escolar –, estejam integradas com as Plataformas de Direitos Humanos às quais o Brasil vem aderindo, especialmente a um dos princípios promulgados pela Convenção pela Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra a Mulher,¹⁹ princípio este explicitado no item “C” do artigo 10 dessa Convenção – o qual trata especialmente da educação de meninos e meninas e que dita que os “Estados-parte (que assinaram a Convenção-NR) tomarão todas as medidas [...] para assegurar [...] a eliminação de todo conceito estereotipado dos papéis masculino e feminino em todos os níveis e em todas as formas de ensino [...]”.²⁰

Se as questões de gênero na educação ainda não possuem a visibilidade que deveriam ter;²¹ e considerando que o teatro infantil também é, em sentido amplo, uma forma de educação não formal fundamental na cultura atual, destaco assim o interesse desta análise das peças e de suas possíveis implicações no quadro da formulação de políticas de equidade de gênero.

4 *Felizardo*²² – ou a singeleza das relações de gênero na infância

*“Sonho ser pipa voando no céu,
sonho ser gente sonhando no chão,
gente com pé de vento
que venta que voa correndo no chão”*

Felizardo é uma peça alegre, é um musical. A Banda Mirim,²³ dirigida por Marcelo Romagnoli, e composta por 11 atores, canta, dança e faz acrobacias circenses o tempo todo pelo palco. As questões de gênero se entremeiam por entre a peça, no texto e nas atitudes das personagens. Elas estão lá, para quem conseguir enxergá-las, pois não são fáceis de serem vistas. Gênero parece tão banal, as

²⁴VIANNA e UNBEHAUM, 2007, p. 122.

²⁵AUAD, 2006, p. 17.

²⁶PUPO, 1991, p. 117.

²⁷ Depoimento concedido ao autor em 23/06/2008 – a atriz consentiu na utilização de seu nome e de suas falas. Aqui, ela utiliza a terminologia da filosofia taoísta, que mostra o lado Yang (masculino) do mundo em eterna complementaridade com o lado Yin (feminino) do universo, simbolizados por uma figura circular, cada qual sendo a metade indissociável e imprescindível à outra.

operações culturais são tão fortemente engendradas no sentido de se naturalizar aquilo que é social, que “ainda temos os olhos pouco treinados para ver as dimensões de gênero nas políticas públicas de educação e no dia a dia escolar”.²⁴ Assim, há de se colocar aquilo que a educadora Daniela Auad chama de “óculos de gênero para enxergar a realidade”.²⁵ Munido, pois, dessa lente especial, assisti e analisei essa peça infantil.

Na pesquisa mencionada anteriormente sobre o teatro infantil paulista nos anos 1970, a autora identificou que

A discriminação sofrida pela mulher aparece, portanto, ao mesmo tempo refletida e acentuada pela desproporção entre a importância atribuída a um e a outro sexo dentro da nossa dramaturgia infantil.²⁶

No caso de *Felizardo*, isso não acontece. Apesar de o título da peça ser o nome do menino-protagonista, a montagem começa com uma menina em cena: é Aurora, que irá dividir o palco e todas as aventuras com o Felizardo. Dividir não é um termo bom: de fato, ela irá se multiplicar com Felizardo, ambos irão *compartilhar* o mesmo palco, habitando em um mundo povoado por personagens do folclore brasileiro (a mula sem cabeça, o saci); um universo em constante movimento, no qual todos e todas dançam e cantam sem parar. Uma vida compartilhada – aliás, por que separar? Parece ser esta a pergunta que ronda e atravessa a peça toda. É nesse universo equânime, lúdico e colorido que as personagens se relacionam, e se constroem. Pequenos excertos mostram o quanto as construções das concepções de gênero, aqui, são diferenciadas. Não há binarismos, mas sim complementaridades: das dúvidas de uma, nascem as ideias de outro; dos medos deste, nasce a coragem daquela. Para Claudia Missura, que interpreta Aurora, essa personagem é “mais Yang, enquanto o Felizardo é mais feminino, mais Yin, ele recebe mais”.²⁷

A ação da peça se inicia com a Banda tocando para Aurora acordar. Aos poucos, a “preguiçosa minhoca” se levanta, espreguiça-se, e manifesta a sua identidade para o público: “*Meu nome é Aurora. Não é Maria Aurora. Nem Aurora Cristina. É Aurora e só*”.

E ela também dá conta de todas as proezas que sabe fazer, como ler as letras, murmurar, andar de costas... Indicando que ali há uma menina de cerca de 8 anos. Uma menina que tem um amigo! Esta primeira ação já mostra, de forma sutil, o universo de Romagnoli no que tange ao gênero: a menina começa, com uma identidade própria, e ela tem um amigo! Ela não se encontra em um campo oposto, ela compartilha com esse amigo, com um menino, pois ele,

dentre tantas qualidades, como dançar e cantar, “tem um rio por dentro”. E Aurora anuncia e vibra com a chegada deste companheiro, “Felizardo!”.

Ele chega cantando e dançando, muito feliz, pronto para um dia de brincadeiras. Aqui, o inesperado acontece: Felizardo reclama do cheiro de Aurora... Isso mesmo, ela não é uma menina como as outras. Quem esperaria uma menina “fedida”? O ideal feminino é alguém sempre cheirosa, perfumada, limpa. Mas Felizardo a manda para o banho, o que ela vai muito a contragosto, chorando. Esse é o primeiro grande momento de tensão ‘genericada’ na relação deles, tensões que se apresentam ao longo do texto e que vão sendo solucionadas uma a uma, na busca de um novo sentido e de uma relação mais igualitária. Talvez isso pudesse ser visto como o grande ‘escorregão’ do texto em termos das relações de gênero nele presentes; afinal, o menino está mandando, não quer ficar ao lado de uma menina fedida, meninas idealmente têm de ser limpas. Ele irá inclusive presentear-lá por causa de sua limpeza. Entretanto, vale notar que as relações de gênero aqui não estão dadas *a priori*, mas construídas a partir das tensões que se apresentam nas aventuras dos protagonistas, e a partir daquilo que vai sendo posto e construído as tramas de poder vão se articulando. No fundo, há um poder compartilhado, em que não há uma masculinidade dominante, mas sim complementaridades construindo o seu mundo de uma maneira inovadora. Se a ordem patriarcal nesse momento, por meio dessa normatização do corpo da menina, ainda não é questionada, na cena seguinte da peça, percebe-se que o vínculo de amizade que ambos os protagonistas criam começa a quebrar essa barreira, no sentido da construção de uma relação mais igualitária entre ambos.

Na saída do banho, agora limpa, Aurora ganha um vestido do seu amigo. Sim, são amigos, e ele lhe dá um vestido (“de passeio!”), que não a impedirá de brincar, é um vestido de algodão, leve, solto, grande, confortável. Não é para exibir pretensas formas femininas – aquelas que diversas professoras²⁸ acham que as meninas devem mesmo exibir, pois haveria um interesse “natural” na sedução, a partir de certa idade, por parte das meninas. Ou seja, o vestido presenteado não “força” uma sexualização precoce, mas sim é um gesto de carinho, de amizade para que ela se sintá bem.

E os dois saem para uma aventura pelas redondezas, pelo campo e pela floresta. Antes de brincar, entretanto, ocorre uma nova tensão relacionada à questão de gênero, na relação de ambos. Os dois amigos caminham conversando sobre seus brinquedos, a boneca Valentina

²⁸ Referidas na análise de CARVALHO, 2001.

de Aurora, e a pipa de Felizardo. Felizardo menciona algumas dúvidas sobre a pipa, ao que Aurora retruca: “Disso eu entendo! É que nem boneca. As bonecas parecem com a gente...” Felizardo fica nervoso, e replica: “Eh! Comigo não”. A tensão parece estar presente, afinal um menino não pode ser parecido com uma boneca! Porém, Aurora continua seu raciocínio sobre a boneca, dizendo que as bonecas parecem com a gente:

... só que por dentro... não têm nada. A gente não. A gente tem um monte de coisa dentro da gente. (e os amigos riem, pensando e murmurando sobre o que eles têm dentro do corpo. “Quanta coisa a gente tem no corpo”, exclamam! E Aurora continua) A gente tem sangue. E é um tanto bom... quando começa a sair parece o chuveiro, que também tem um tanto bom, só que de água. Boneca não tem água nem sangue. Logo, boneca não tem nada. Por isso o que interessa na boneca é o por fora. Ai tem que ser bonita, que nem besouro. Entendeu?

Felizardo relaxa. As questões importantes estão postas – nas bonecas, o que importa é o exterior. Sem precisar dizer nada, Aurora de fato afirma que o importante no ser humano deveria ser o interior, o que o corpo tem por dentro. Não importa a forma. As diferenças só seriam relevantes se estas nos transformassem em desiguais – o que não ocorre na peça. A partir dessa interação, em que a questão de gênero, por meio de um brinquedo que sempre é ligado e vinculado às meninas, veio à tona de forma intensa, mas resolvida por meio da acentuação daquilo que os une, e não na ênfase daquilo que poderia separá-los, os amigos partem para uma série de brincadeiras, caminhando pelo campo. Juntam-se aos atores da Banda Mirim, e numa viagem fantasiosa brincam de ‘mês’ (“quem adivinhar a cor, a flor, o mês, vai poder brincar mais uma vez!”), de passa anel, de pipa, entre outras brincadeiras e conhecidos jogos populares.

Longe do reducionismo binário, o texto resolveu a situação – que poderia produzir uma desigualdade de gênero, em termos de hierarquia e de poder entre os amigos, uma vez que gênero, fundamentalmente, se incorpora nas atitudes e símbolos corporais²⁹ – apontando para uma semelhança importante, pois todos têm sangue, não é uma exclusividade biológica do homem ou da mulher. Assim, temos coisas em comum, e continuamos brincando. O caminho aqui é o de não reforçar as dicotomias, não focar nas tradicionais diferenças de meninos e meninas, mas sim buscar o que eles têm em comum, para, no conhecimento do outro, ocorrer a compreensão e a troca de experiências enriquecedora de todos.³⁰

²⁹ CONNELL, 2005.

³⁰ CONNELL, 1995.

A historiadora francesa Louise Tilly, ao analisar o percurso histórico da evolução do conceito de gênero, afirma que muitos estudiosos/as começaram a empregar esse conceito para se contrapor a tudo aquilo que dividia binariamente homens e mulheres. Empregar o conceito de gênero, então, passou a ser uma forma de engajamento político para impulsionar a igualdade dos gêneros e maior acesso das mulheres às diversas instâncias de poder.³¹

³¹ TILLY, 1994.

E o passeio dos protagonistas continua, sempre ao som de muito xote, xaxado e demais ritmos brasileiros. Parece que eles colocam em prática a utopia imaginada pelo sociólogo italiano Alberto Melucci, o qual refletiu sobre a ludicidade possível da vida entre diferentes e o necessário aprendizado para esta vida: “O jogo da diferença e da convivência requer de todos a travessia através do desconhecido com coragem e esperança”.³²

³² MELUCCI, 2000, p. 155.

Aurora e Felizardo realizam esse jogo, sobre o palco. Ao som de um realejo bem brasileiro, a pipa de Felizardo começa a voar, a voar... E cai no mato do seu Joaquim, onde dizem que tem onça... Felizardo demonstra medo, mas Aurora insiste: “*Vamos aí, se aparecer onça pintada, eu levo um papo colorido com ela... Mas vai na frente!*”. Ao ver o medo que agora ataca a companheira, Felizardo retruca: “*Ué, mas os amigos não vão juntos?*”. Recobrando a coragem, incentivada pelo amigo, Aurora se enche de si: “*Isso, os amigos vão sempre juntos, mas presta atenção em mim, eu é que estou no comando, vamos aí!*”.

Talvez aqui seja o momento mais explícito do texto, e das ações dos atores, em que as múltiplas possibilidades de reconstrução de sentimentos, sob uma perspectiva de gênero, aparecem na peça. Ambos têm medo de uma possível onça; aquilo que tradicionalmente seria impossível, isto é, o menino demonstrar medo, aqui é feito com ‘naturalidade’ – com a mesma naturalidade que, ato contínuo, a menina também quase se curva a esse sentimento possivelmente paralisante, mas que, com a força do amigo, supera essa paralisia e vai na direção do perigo, assumindo o comando! Mulheres no comando, meninas mandando! Para determinadas concepções binárias de construções hierárquicas, isso seria impossível, pois a masculinidade hegemônica jamais se curvaria ao comando de uma mulher, e os meninos têm de aprender isso desde cedo.³³

³³ CONNELL, 2005.

Já no teatro de Romagnoli, o autor apresenta novas formas de ser e estar no mundo, tanto para os meninos como para as meninas, novos jeitos de agir, de se conduzir, que levam a novas e desconhecidas expressões corporais, atitudes e sentimentos, que não se enquadram nas expectativas tradicionais. Influenciando de forma decisiva

³⁴ SCOTT, 1995.

o seu público, Felizardo e Aurora são duas crianças que brincam e se divertem, e extrapolam as polaridades exigidas e esperadas para a sua identidade de gênero, em virtude de seu sexo... Ou seja, se as identidades individuais subjetivas também são construtos sociais,³⁴ elas são passíveis de mudanças, desde que apresentadas em outras circunstâncias, literalmente por outros atores que proponham configurações diferenciadas.

³⁵ CONNELL, 2005.

Com mais músicas e brincadeiras, os dois amigos enveredam pelas florestas, encontrando-se com sacis e mulas sem cabeça... Até que se deparam com uma árvore, cheia de passarinhos. A primeira reação de Felizardo é aquela que ele aprendeu, destrutiva, vinculada àquilo que se espera dele enquanto menino: quer matar os bem-te-vis, com o uso do estilingue. Ato contínuo, Aurora o reprime, ensinando-lhe que devemos amar a natureza – quem sabe, ele não comece a construir uma daquelas masculinidades alternativas, estudadas por Connell dentro dos movimentos ambientalistas,³⁵ as quais recusam qualquer tipo de violência, dão suporte às mulheres e ao feminismo, e lutam pelo desenvolvimento sustentável do ser humano com a natureza.

Ao fundo, a Banda Mirim começa a cantar: “*Quando um bicho come um homem todo mundo se espanta; quando o homem come um bicho, os outros pedem a receita*”.

A brincadeira parece estar acabando. A mãe de Aurora começa a chamá-la de volta para casa; os dois amigos, juntos, encaram o “perigo” da mãe e tentam explicar, cada qual a seu modo, os motivos pelos quais devem permanecer brincando... Nada, entretanto, convence a mãe de Aurora, é hora de ir embora! Felizardo e Aurora correm na direção um do outro, e dão um forte abraço de despedida:

eu acho aquele abraço do Felizardo no final do “Aurora” [ou seja, *Felizardo*] tão lindo, me emociono toda vez que dou esse abraço, é tão singelo, é uma relação de amor entre as crianças, bonito de ver essa relação entre crianças.³⁶

³⁶ Claudia Missura, a atriz que interpreta Aurora.

Antes do final, contudo, a Banda desce do palco e convida a todos para uma grande dança, um forte xaxado em que todos cantam e brincam, atrás da “onça pintada”, cantando “ei onça pintada, quem foi que te pintou?”. O público, as crianças dançam com os atores da Banda Mirim, com todos, sem distinção alguma. É festa, é vida, é pluralidade. Mesmo que muitos sejam contrários a esse tipo de resolução cênica, por impedir que exista um distanciamento crítico do público em relação aos atores,³⁷ neste caso aqui estudado, o sentido parece ser o de

³⁷ PUPO, 1991.

³⁸ PUPO, 1991.

³⁹ PAVIS, 1999.

compartilhar o mundo, em que cada qual entra com suas pernas, seu jeito, seu ritmo, e fazem juntos um festival de alegria. Não é um mundo separado, nos quais há rodas diferentes. Todos cantam juntos: quem pintou a onça? Por que ela não é vermelha? Longe de ser um modelo ideal de teatro a ser seguido,³⁸ essa cantoria e festividade finais encerram uma encenação marcada por uma estética avançada, e pela combinação de diversos elementos artísticos no palco – encenação e representação, música e atividades circenses.³⁹

A peça é encenada em palco italiano, no entanto, é interessante notar o papel da Banda Mirim no contexto da peça, inclusive utilizando do espaço do palco da forma mais ampla possível. Apesar do nome, a Banda Mirim não é apenas uma “tocadora de instrumentos” a acompanhar os atores; é antes um grupo teatral e artístico, e faz parte integral da trupe. Na verdade, em *Felizardo* a Banda é uma personagem da peça em si. Seus membros se vestem de forma muito colorida, e com roupas bem largas e confortáveis. Durante diversas cenas, os atores e músicos que compõem a banda se fantasiam de saci, ou de mula sem cabeça para participar das cenas. Os músicos tocam de acordeom a violão, flautas e percussão. Não há distinção hierárquica entre homens e mulheres, tanto eles quanto elas trocam instrumentos, e por vezes participam da peça com acrobacias circenses, que fazem parte das ações da peça. A corporeidade das atrizes e atores da Banda Mirim faz parte das cenas, e as mulheres do grupo também subvertem a ordem de gênero, mostrando que elas podem também realizar ações arrojadas com o corpo, ações que necessitam força, agilidade e coragem. Cabe ressaltar que uma das atrizes da banda, de menor estatura, acaba por fazer um papel de *clown* em diversas cenas, vestindo-se com uma exótica túnica de cor abóbora “berrante”, e sempre fazendo brincadeiras com Aurora e Felizardo, questionando-se onde andariam as abóboras pelas fazendas e matas em que eles se aventuram. Um dos momentos de ápice da personagem “abóbora” é quando ela, de cachimbo na boca e imitando a voz de um homem do sertão brasileiro, comanda o início de uma parte muito animada da peça, o forró do Saci. Assim, pode-se ver que a Banda Mirim é parte da peça como um todo, uma personagem importante na consecução do espetáculo – e também na elaboração, discussão e quebra de paradigmas de gênero.

⁴⁰ *O menino Teresa* estreou em 2007, tendo conquistado no mesmo ano o prêmio da APCA de melhor cenário de peça infantil. Já encenou cerca de 50 vezes, principalmente em palcos do SESC de São Paulo.

⁴¹ Segundo Claudia Missura, Teresa é uma menina mais velha que Aurora, é uma personagem mais complexa e em elaboração; a atriz revela que a peça até poderia se chamar “O menino Aurora”, mas Teresa é uma homenagem a Simone, a flautista da Banda Mirim, pois nasceu a filha dela, a Teresa [...] e a gente fez ‘O menino Teresa’ como uma oferta para a Teresa, e meio que surgiu daí, e a música da entrada a Tata tinha feito para a Teresa antes dela nascer, quando ela estava na barriga ainda, então a gente resolveu botar no começo da peça, e ainda tinha tudo a ver com a letra”.

⁴² PUPO, 1991, p. 114.

5 O menino Teresa⁴⁰ – por uma política de gênero

*“Filha das flores
Ofertadas para a rainha do mar
Da natureza princesa
Teresa”⁴¹*

É importante notar, de início, que protagonistas meninas no teatro infantil são raramente encontradas: “no que se refere ao sexo do protagonista, a masculinidade também tem primazia [...]”.⁴²

O menino Teresa já traz, portanto, um protagonista ‘diferente’. Contrariamente a *Felizardo*, no entanto, essa peça, em seu próprio nome, já deixa claro que irá lidar e tratar com a questão de gênero. Quem vê o título fica na dúvida: um menino com nome de menina? Uma menina que se fantasia? O que acontece aqui?

Enquanto as questões de gênero, em *Felizardo*, acontecem nas entrelinhas, se esgueiram e adentram a história – são necessárias “lentes especiais” para enxergá-las – aqui Romagnoli explicita: vamos discutir gênero, vamos trocar identidades, vamos ampliar possibilidades. Vamos criar uma menina que irá subverter a ordem, ao entrar no quarto dos meninos. Quem encarna a personagem é a mesma atriz que atuou como Aurora, em *Felizardo* – Claudia Missura. Contrariamente a *Felizardo*, no entanto, *O menino Teresa* é uma peça mais intimista, na qual contracenam apenas duas personagens: a protagonista e Tata Fernandes, compositora da maior parte das músicas da Banda Mirim, que empunha uma guitarra, canta e ajuda Teresa a desenvolver seu texto, quase um solilóquio.

O programa entregue antes do início da peça, feito pela Banda Mirim, como se fosse um diário de Teresa, traz alguns escritos que deixam ainda mais claras as intenções daquela encenação: “Teresa é uma menina que nunca aceitou esta coisa de ser só menino ou só menina”. Ao recusar as dicotomias geradas por uma interpretação naturalista de algo que deveria ser contextualizado histórica e socialmente,⁴³ Teresa escancara, explicita a questão – aqui há alguém que vai romper fronteiras rígidas, entrar em um mundo proibido...

Contudo, enquanto em *Felizardo* há uma festa constante, a questão em *O menino Teresa* é intimidade; há um convite para se entrar no espaço privado de alguém – no quarto; um chamado para entrar no que há dentro daquela pessoa tão especial e aparentemente diferente – o menino dono do quarto... Um convite de fato para desvendar a identidade – e gênero, indubitavelmente, faz parte da identidade das pessoas, é aquilo com que todos

⁴³ TILLY, 1994.

se preocupam em saber e comentar, e discutir os padrões ou a falta deles. As questões de gênero estão dadas, tanto pelas condições objetivas de nossos tempos, quanto pelas questões subjetivas – de caráter cultural e existencial – que possibilitam que esse tema permaneça constantemente na crista da cena. Isso se deve, sobretudo,

[...] às profundas e aceleradas transformações das mais diversas ordens que têm, nos últimos tempos e de forma intensa, desestabilizado certezas, desarranjado formas de convivência entre os sujeitos; implodido noções tradicionais de tempo, de espaço, de 'realidade'; transformações que têm alterado formas de nascer, crescer, gerar, amar, ou morrer [...]. As novas tecnologias reprodutivas, as possibilidades de transgredir categorias ou fronteiras sexuais, as articulações corpo-máquina desafiam aqueles e aquelas que insistem em colocar a biologia fora da história e da cultura.⁴⁴

⁴⁴ Guacira LOURO, 2000, p. 122.

Personagem de nosso tempo, lá vem Teresa. Com uma vela na mão, e na outra um mapa, ela aparece em cena, com pouca luz, já falando de suas dúvidas e certezas, enfim, de seus pensamentos, e de suas atitudes, sobre as questões de gênero.

Teresa, eu sou Teresa. Desde que nasci eu tenho certeza que sou menina. Quando a gente nasce parece tudo igual. Começa bebê. De roupa ninguém sabe se é menino-bebê ou menina-bebê. Depois vira criança e eu desconfio que é aí que muda: um vira menina e o outro vira menino. Hoje eu resolvi virar menino. Só hoje. Pra descobrir o que eles escondem. Por que os meninos escondem muitas coisas... mas eles não sabem que eu sou Teresa, a maior descobridora de coisas da Terra. Teresa en-fren-te! A Caminho do Quarto dos Meninos.

A protagonista segue assim para o quarto dos meninos... Morrendo de medo, tremendo, está tudo escuro, não se enxerga direito, e ela bate com força a canela em um baú, começando a chorar copiosamente. Na primeira das apresentações a que assisti, nesse exato instante do choro, um menino pequeno gritou bem forte da plateia "Homem não chora!", ao que a protagonista rapidamente responde, com um sorriso maroto: "Mas eu sou menina!". A tensão está no ar, e o problema também: menino ou menina? Importante notar, como quer Klein, que as crianças não vêm ao teatro como *tábulas rasas*, e espectadores passivos – como mostrou muito bem essa manifestação do menino citado. Ao contrário, elas assistem e participam das peças

como seres humanos completos, com suas experiências multivariadas e conhecimento sobre

teatro e a vida em si mesma. Com seis anos, as crianças já construíram histórias e esquemas dramáticos, e praticaram seus próprios roteiros em jogos teatrais de faz-de-conta.⁴⁵

⁴⁵ Jeanne KLEIN, 2005, p. 44.

Dessa forma, a pergunta se Teresa é menino ou menina assume desde o início uma grande relevância, instigando a plateia a entrar no jogo, nos sentimentos e na cabeça daquela personagem, para tentar descobrir a resposta... Assim, jogando de forma divertida com diversos estereótipos, Teresa vai descortinando um mundo em que há mais igualdades do que diferenças – sempre anotando tudo em um caderninho que leva no bolso, e no qual fará um detalhado “placar” de igualdades e diferenças entre os sexos. Essas brincadeiras com os estereótipos provenientes do corpo sexuado parecem dar vida às indagações e colocações de diversas pesquisadoras, que afirmam o quanto é impossível se colocar sexo como categoria biológica oposta a gênero, que seria social, pois “[...] aqueles sinais e funções corporais que definimos como masculinos e femininos já vêm misturados em nossas ideias sobre o gênero”.⁴⁶ Assim, os corpos humanos, para a autora, são demasiadamente complexos para que, por meio de simples oposições, obtenham-se respostas claras e certas. É nessa aparente confusão que caminha a nossa personagem, dando vida e voz a essas interessantes e instigantes incertezas.

⁴⁶ Anne FAUSTO-STERLING, 2001/2, p. 18.

Com uma pequena mágica conduzida pela outra personagem que toca guitarra, a luz aparece, *Fiat Lux!* O universo é onírico, musical, um pouco misterioso – ao fundo, pequenos acordes de guitarra lembram um tema de um filme de aventura – *Indiana Jones*. Ela já consegue enxergar totalmente o mundo proibido, desejado, escondido, que é o quarto dos meninos... E ali prossegue descobrindo semelhanças e diferenças... “*Eles gostam de esconder as coisas*”, ela pensa, quando vê um alçapão trancado – igual às meninas que, como ela, escondem os seus diários. Nesse quesito, meninos e meninas são iguais, ela escreve no caderninho.

Mexendo mais no alçapão, ela começa a jogar com os estereótipos do corpo... Chulé, que “só os meninos teriam”, e uma primeira grande diferença: os meninos têm pelos no corpo todo, seus parentes homens têm tanto pelo que nem vassoura... já as mulheres são lisinhas... tal qual tomates... E isso também vai para a anotação: “*Logo, no assunto ‘pêlo’ e ‘chulé’, menina é de menos e menino é de mais*”. Sobre os estereótipos, Claudia Missura comenta que a peça lida bem com isso, provoca mudanças, Teresa faz inúmeras descobertas, e que ela “*começa com os estereótipos, do menino e da menina, mas depois mostra que é tudo igual,*

⁴⁷ Claudia Missura, a atriz que representa Teresa na peça, em depoimento ao autor deste artigo.

vai dissolvendo ao longo da peça o estereótipo, principalmente na descoberta do coração de cada pessoa".⁴⁷

A questão da dicotomia dos estereótipos de gênero é marcante e ronda a peça, a apresentação e a plateia constantemente durante as encenações. Em outra vez na qual assisti à peça, coincidentemente, havia uma excursão de um colégio de freiras, um semi-internato. Dezenas de garotas, aproximadamente entre oito e treze anos, conduzidas pelas suas tutoras, as freiras, foram assistir à peça, todas trajando o seu uniforme de "moleton", cujas calças, camisetas e casacos emblematicamente eram inteiramente cor-de-rosa... O contraste dessa visão na peça era marcante: símbolos vivos de estereótipos de meninas na plateia, enquanto do outro lado, no palco, Teresa aos poucos vai encenando e quebrando os "pilares" das diferenças inexoráveis entre meninos e meninas. Ela parece encenar no palco aquilo que diversas pesquisadoras fizeram ao longo do século XX, ao insistirem na importância de se denunciar as dicotomias biológicas como parte de um processo de relações de poder e dominação.⁴⁸

⁴⁸ TILLY, 1994, p. 43-44.

Como no momento em que Teresa, remexendo em uma tampa de um alçapão o qual ela não consegue abrir, fala que ali deve estar escondido "[...] *um pote de chulé, porque só menino tem chulé*". É a própria atriz que reconhece que as crianças questionam isso, botam abaixo o estereótipo de gênero; Claudia Missura nos conta que "*vários filhos de amigos meus me dizem, 'menina também tem chulé'*".

A tensão de gênero vai aumentando. Teresa agora consegue abrir o alçapão, com uma chave mágica, e encontra um boné: "*Boné serve pra esconder e mais nada. Logo, mesmo o que não serve pra nada serve para os meninos*". Ao colocá-lo na cabeça, entretanto, Teresa exclama: "*Agora, já estou pensando como um menino!*". E segue no alçapão, até chegar ao momento em que o paradoxo de gênero é tensionado ao máximo:

Uma cueca! Coisa esquisita que cueca é. Parece coador de café. Só que com dois buracos. Tem a parte de trás, igual calcinha pra segurar a bundinha. E a parte da frente tem um negócio a mais, redondinho. Pra guardar o pintinho.

Ao som da música "Cueca", e reclamando da cor dela ("*bege é sem graça, poderia ser cor-de-rosa*"), Teresa veste por cima de seu macacão a roupa: "*Pronto. Já tô quase parecendo um menino. Porque nesse assunto tem diferença. Menino é de cueca, menina é de calcinha. Menino faz xixi de pé e menina sentadinha*".

Com alguns retoques no figurino, feitos sobre o palco, Teresa encontra agora um livro de menino. “*Deve ser de mulher pelada, não, de futebol!*”, ela pensa. Mas então descobre que o livro tem história, e geografia, e matemática, e filosofia... Que é um livro sobre tudo! E que “*o assunto ‘livro’ é livre. Menino ou menina pode ler qualquer coisa*”. Está feita a transformação: a menina, vestida de menino, descobre que meninos e meninas podem ler, pensar, fazer e ser o que quiserem. Ainda brincando com os figurinos, com os sapatos e tênis encontrados, cantando e conversando com a outra personagem, Teresa vai tirando aos poucos o boné, a cueca, e conversando com os objetos, concluindo que “*já entendi. Cada um é o que é, e pronto. Menino é diferente, eu já desconfiava. Ser menina, menino, bicho ou coisa, tudo é importante*”.

Estereótipos definitivamente jogados ao vento – e em meio a este vento, que apaga a vela, é que Teresa vai se despedindo e saindo de cena. Levando consigo a certeza de que ninguém mais será igual após ter visto a menina que virou menino – mas o importante não é ser igual, mas sim respeitar as diferenças, pois, segundo ela (e ele), tudo é importante, todos têm valor.

6 Último ato – uma vida leve

*“Leve como uma pena leve
na cuca o pensamento,
na boca palavra,
no peito um coração mais leve
que te fará mais leve”*

O mundo lúdico da criança brasileira é muito rico. Composto por inúmeras atividades, motoras, esportivas, artísticas, musicais, as crianças aprendem e constroem constantemente a sua cultura de brincadeiras. Entretanto, muitas dessas práticas acabam por se defrontar com barreiras de gênero quase intransponíveis. Atividades esportivas são exemplos constantes dessa situação. O futebol, que aparece em diversas pesquisas como uma das práticas lúdicas mais queridas e amadas por alunas e alunos, acaba também se mostrando como uma atividade na escola que, longe de ser uma prática gostosa, é vivido como um peso para as crianças; de um lado, as meninas têm muita dificuldade em jogar futebol, pois os espaços sempre foram majoritariamente dos meninos. Estes, por sua vez, não se sentem bem com a presença de meninas jogando futebol na escola, sozinhas ou entre eles, pois muito mais que uma novidade, ou um desafio para eles, as meninas representam na verdade uma ameaça para a construção de padrões e formas de masculinidade mais aceitas em suas comunidades. Assim, longe de ser uma

⁴⁹ Suraya DARIDO, 2002; Helena ALTMAN, 2002; e Jorge KNIJNIK e Esdras VASCONCELLOS, 2005.

atividade gostosa, o futebol, em virtude da generificação dicotômica, virou um jogo pesado para as crianças.⁴⁹

Já no teatro da Banda Mirim, a vida fica leve. Da menina fedida àquela que usa cueca; do menino com medo àquele que é comandado pela menina; das personagens que correm e cantam e brincam juntos à Teresa que tem ideias de meninos, e que se transforma em um “deles”... Um a um, os estereótipos de gênero vão sendo quebrados, e outro mundo é construído nos palcos. Um mundo leve, sem estereótipos que engessam e limitam, ao contrário, com possibilidades de descoberta, de vida em comum, com diferenças, mas com muita coisa para trocar, aprender e evoluir.

Como propõe a CEDAW, paulatinamente esses espetáculos da Banda Mirim vão eliminando os estereótipos na vida infantil: diferentemente de diversos ícones da cultura das crianças – que sempre expõem *a priori* e de forma “natural” a diferença entre os sexos, absolutamente preconcebida, excluindo, afastando e restringindo – o teatro de Marcelo Romagnoli contrapõe, a um mundo rígido e dicotômico, encerrado nas fronteiras dos estereótipos, outro mundo, em que, no interior da linguagem teatral, as personagens podem experimentar uma possibilidade maior de ações, não se limitando aos tradicionais e estereotipados papéis de meninos e meninas – elas dançam, cantam, experimentam outros tipos de roupas e possibilidades corporais. Segundo o autor, trata-se de “[...] espetáculos bem diferentes, mas os temas são recorrentes, da igualdade, da diversão e do espírito imaginário da criança e da liberdade em ser o que se quer ser”.⁵⁰

Dessa forma, essas peças, cada qual a seu modo, com uma encenação de um lado festiva, de outro intimista, mas que dialogam constantemente com a questão de gênero e das diferenças, acabam por ser um libelo cênico-lúdico-musical a favor dos direitos humanos de todas as crianças, por um mundo com menos preconceitos e discriminações, no qual as pessoas não fiquem encerradas nos espaços simbólicos ou físicos em que os estereótipos sociais as colocam e aprisionam. Para o autor, “o mundo é duplo; não dá para entendê-lo sendo apenas homem ou mulher”.⁵¹

Essa proposta parece vir ao encontro daquela já colocada há alguns anos,⁵² ou seja, que nas escolas o interessante seria que os meninos vivenciassem as atividades comumente mais associadas e voltadas para as meninas, como cozinhar, costurar, entre outras, ao passo que as meninas também realizassem aquelas que historicamente eram mais ligadas aos meninos, como esportes, entre outras. Viver na pele do outro, ser o outro,

⁵⁰ Depoimento de Marcelo Romagnoli prestado via correspondência eletrônica trocada com o autor em 09/06/2008.

⁵¹ Esta frase aparece no diário de Teresa entre aspas, atribuída a uma suposta ‘Virginia Woolf’. Durante a entrevista, Claudia Missura confessou a “travessura” de Marcelo Romagnoli em relação a esta epígrafe: “O mundo é duplo e não dá para entendê-lo sendo apenas homem ou mulher”, foi o Marcelo mesmo que escreveu, ele inventou que foi a Virginia, e ele faz isso para as pessoas acharem que a gente pesquisou”. Virginia Woolf (1882-7941), atriz e escritora inglesa, foi uma das mais importantes figuras da cena literária do século XX. Esta ‘brincadeira’ revelada pela atriz acaba por não condizer com todo o trabalho ético realizado pelo autor e diretor, pois no fundo trata-se de uma fraude, a qual deveria ter sido explicitada ao público em algum lugar do próprio programa onde foi escrita.

⁵² CONNELL, 1995.

para o autor, seria o primeiro passo para o entendimento mútuo das dificuldades e prazeres da vida alheia. Se essa é a utopia de Connell, certamente a da Banda Mirim é que todos passem com todos, e possam “visitar o quarto” do outro ou da outra sem medo, no sentido de se descobrirem, de se conhecerem melhor, e com isso ampliem as suas possibilidades de vida.

Consolidar as questões de gênero nas políticas públicas de educação é uma tarefa que exige uma grande reforma curricular. Esta reforma deveria enfatizar a formação de professores que refletissem sobre a dimensão de gênero na escola, e também que percebessem “[...] todas as dimensões responsáveis pela construção das desigualdades, [formação e percepção que seriam] elementos centrais de um projeto de superação de desigualdades sociais [...]”.⁵³

⁵³ VIANNA e UNBEHAUM, 2006, p. 425.

O teatro de Romagnoli, ao trazer à tona – ora explicitamente, ora mais implicitamente; por vezes de forma intimista, e outras tantas de maneira mais dialógica – as questões de gênero por meio do teatro infantil, pode fazer parte de um processo no qual essas questões sejam levantadas, refletidas e discutidas pelo público infantil em idade escolar, na busca por ampliar a possibilidade de reflexão sobre as questões de gênero que atravessam seu cotidiano.

Walter Benjamin, ao refletir sobre a cultura infantil, também aponta que o teatro que provoca as crianças a refletirem e serem responsáveis por seus atos é sempre perigoso para o *status quo*, pois a mistura de realidade com fantasia permite às crianças cruzarem as barreiras e limites que lhes cercam, o que é feito frequentemente em termos politicamente “incorretos” pelas crianças. Uma vez que, segundo o filósofo, todos os artefatos da cultura infantil (brinquedos, livros, peças, e outros) já encerram uma “prescrição” para o seu uso, o interessante do teatro que incita a imaginação e a reflexão crítica seria, mais do que a produção em si mesma, “as tensões que ela provoca...”.⁵⁴

⁵⁴ BENJAMIM, 1970, p. 81.

Discussões sobre o uso do teatro para além da experiência estética são comuns e infundáveis no meio teatral. Há alguns anos, Schonmann desenvolveu a metáfora do Mestre e do Empregado, uma metáfora que apresenta os vários usos que se pode fazer da experiência teatral: o Mestre é um teatro orientado diretamente para a parte artístico-estética da produção, enquanto o Empregado seria a metáfora do teatro usado como uma ferramenta “holística na educação, focada na autonomia e na consciência dos educandos”.⁵⁵

⁵⁵ SCHONMANN, 2005, p. 38.

O questionamento das identidades e mesmo dos estereótipos de gênero é o que ocorre nas peças aqui

analisadas: em meio a música, risadas, mas muita inquietação e sentimentos à flor da pele. Longe de ser um teatro universal, com respostas para tudo, o teatro de Romagnoli, com suas tensões, contradições, alegria e polêmicas, sugere que a temática de gênero possui um potencial enorme para ser trabalhada junto ao público em idade escolar, de diversas formas – inclusive a teatral. Entretanto, como essa temática está diretamente ligada às identidades pessoais, e portanto às emoções, o teatro possui algumas peculiaridades importantes no que tange à educação emocional, e ao que tudo indica essas qualidades favorecem o autoconhecimento necessário para a expressão dos próprios sentimentos,

através da exibição dos sentimentos, em toda a sua profundidade, variedade e nuances. Portanto, o teatro, mais do que quaisquer outros meios [...] pode proporcionar uma educação sobre os sentimentos.⁵⁶

⁵⁶ Jonathan LEVY, 2001, p. 22.

O que busquei aqui foi realçar, no interior do teatro, como as questões de gênero – que muitas vezes permanecem invisíveis – podem ser iluminadas, em um clima lúdico, mas ao mesmo tempo favorável à expressão de dúvidas e sentimentos, tais quais o fazem as personagens aqui analisadas. Afinal, “a beleza do teatro na educação repousa em seu poder de expressar a mente humana e o espírito humano, através da mágica cativante do teatro”.⁵⁷

⁵⁷ SCHONMANN, 2005, p. 38.

Refletir criticamente sobre as relações de gênero nessas duas peças faz parte de um processo educativo no sentido de ampliar o debate e a reflexão crítica sobre as relações sociais de gênero. Entretanto, como já afirmado, e em vista da força que a expressão teatral possui, ela se mostra um espaço privilegiado não somente para a reflexão, mas também para a expressão de sentimentos referentes às identidades de gênero. É exatamente aí que reside o peso do teatro de Romagnoli e da Banda Mirim. Um palco para pensar, sentir, e mesmo construir novos direitos para meninas e meninos.

Referências

- ALTMANN, Helena. “Meninas e meninos jogando futebol”. *Verso & Reverso*, ano XVI, n. 34, p. 89-100, 2002.
- AUAD, Daniela. *Educando meninas e meninos: relações de gênero na escola*. São Paulo: Contexto, 2006.
- BENJAMIM, Walter. *Über Kinder, Jugend und Erziehung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.
- CARVALHO, Marília Pinto. “Mau aluno, boa aluna? Como as professoras avaliam meninos e meninas”. *Revista Estudos Feministas*, v. 9, n. 2, p. 554-574, 2001.

- CEDAW. Relatório Nacional Brasileiro: Convenção sobre a eliminação de todas as formas de discriminação contra a mulher. Protocolo facultativo. Coordenação de Flávia Piovesan e Sílvia Pimentel. Brasília, Ministério das Relações Exteriores, Ministério da Justiça, Secretaria de Estados dos Direitos da Mulher, 2002.
- CONNELL, Robert. "Políticas de masculinidade". *Educação & Realidade*, v. 20, n. 2, p. 185-206, 1995.
- _____. *Masculinities*. Crows Nest, Australia: Allen & Unwin, 2005.
- DARIDO, Suraya Cristina. "Futebol feminino no Brasil: do seu início à prática pedagógica". *Motriz*, Rio Claro, v. 8, n. 2, p. 43-49, 2002.
- FAUSTO-STERLING, Anne. "Dualismos em duelo". *Cadernos Pagu*, n. 17/18, p. 9-79, 2001/02.
- KLEIN, Jeanne. "From Children's Perspectives: A Model of Aesthetic Processing in Theatre." *The Journal of Aesthetic Education*, v. 39, n. 4, 2005. p. 40-57.
- KNIJNIK, Jorge Dorfman; VASCONCELLOS, Esdras Guerreiro. "Les femmes en crampons à coeur ouvert au Brésil". In: TERRET, Thierry (Org.). *Sport et genre: v. 1 – La conquête d'une citadelle masculine*. Paris: L'Harmattan, 2005. p. 295-308.
- LEVY, Jonathan. *Practical Education for the Unimaginable*. Charlottesville: New Plays, 2001.
- LOURO, Guacira. "Por que estudar gênero na era dos cyborgs?" In: FONSECA, Tania M.G.; FRANCISCO, Deise J. (Orgs.). *Formas de ser e habitar a contemporaneidade*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2000. p. 121-136.
- MARTINS, Mirian Celeste; PICOSQUE, Gisa; GUERRA, Maria Terezinha Telles. *Didática do ensino de arte: a língua do mundo: poetizar, fruir e conhecer a arte*. São Paulo: FTD, 1998.
- MELUCCI, Alberto. *Culture in gioco: differenze per convivere*. Milão: Saggiatore, 2000.
- NICHOLSON, Linda. "Interpretando o gênero". *Revista Estudos Feministas*, v. 8, n. 2, p. 9-41, 2000.
- PIOVESAN, Flávia. *Temas de Direitos Humanos*. São Paulo: Max Limonad, 2003.
- PAVIS, Patrice. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Toronto: University of Toronto Press, 1999.
- PUPPO, Maria Lucia. *No Reino da Desigualdade: teatro infantil em São Paulo nos anos setenta*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 1991.
- ROMAGNOLI, Marcelo. *Felizardo*. São Paulo, 2004. Peça teatral infantil.
- _____. *O menino Teresa*. São Paulo, 2007. Peça teatral infantil.

- SCHONMANN, Shifra. "'Master' Versus 'Servant': Contradictions in Drama Education." *The Journal of Aesthetic Education*, v. 36, n. 4, 2005. p. 31-39.
- SCOTT, Joan. "Gênero: uma categoria útil de análise histórica". *Educação & Realidade*, v. 20, n. 2, p. 71-99, 1995.
- STEARNS, Peter. *História das relações de gênero*. São Paulo: Contexto, 2007.
- TILLY, Louise. "Gênero, História das Mulheres e História Social". *Cadernos Pagu*, n. 3, p. 29-62, 1994.
- VIANNA, Claudia Pereira; UNBEHAUM, Sandra. "Gênero na educação básica: quem se importa? Uma análise de documentos de políticas públicas no Brasil". *Educação & Sociedade*, v. 27, n. 95, p. 407-428, 2006.
- _____. "Diferenças, desigualdades e conflitos de gênero nas políticas educacionais: o caso do PNE". In: BRABO, Tânia S. A. Marcelino (Org.). *Gênero e educação: lutas do passado, conquistas do presente e perspectivas futuras*. São Paulo: Ícone Editora, 2007. v. 1, p. 118-149.
- ZANOLLA, Silvia Rosa da Silva. "Indústria cultural e infância: estudo sobre formação de valores em crianças no universo do jogo eletrônico". *Educação & Sociedade*, v. 28, n. 101, p. 1329-1350, 2007.
- ZIPES, Jack. "Political Children's Theater in the Age of Globalization." *Theater*, v. 33, n. 2, 2003. p. 3-25.

[Recebido em 19 de dezembro de 2008,
reapresentado em 18 de dezembro de 2010 e
aceito para publicação em 5 de abril de 2011]

Child Theatre, Gender and Human Rights: An Analysis of the Plays Felizardo and O menino Teresa

Abstract: *Child culture is increasingly more permeated by a gendered quotidian, i.e., most of the cultural processes and products portray content where the gender issue is insistently treated in a binary form and, consequently, excluding. The purpose of this paper, therefore, was to study Marcelo Romagnoli's children's theater and the Children's Band (Banda Mirim), whose plays are designed to take apart and question the stereotypes that dichotomize boys' and girls' lives. Watching the staging of Felizardo and O menino Teresa and analyzing the context of the texts, it was found that the characters propose a model for boys and girls that goes against the standard and official culture, encouraging new gender social relations among children, contributing, therefore, to the achievement of the "goals of the millennium" as proposed by the UN and adopted by Brazil, especially as equality between the sexes is regarded.*

Key Words: *Theater; Childhood; Gender; Education; Human Rights.*